
Pez Banana
TERCER ANIVERSARIO
XVI

Pez Banana

DIRECTORIO

DIRECTOR EDITORIAL:
IVÁN BALLESTEROS ROJO

DISEÑO:
LEONEL LÓPEZ

CONSEJO EDITORIAL:
SALINGER (†)
MILTON ARAGÓN
BRUNO MONTANÉ
ÓSCAR BENASSINI
FRANCO FÉLIX
IMANOL CANEYADA
ALFONSO LÓPEZ CORRAL

VENTAS:
JAVIER B. ESQUER
662.225.8560

CONTACTO:
 @pezbanana1
 pez.banana.5
pezbananamx

www.pezbanana.net


Foto: Fernando Montiel Klint, de la serie 'Sinapsis'

WWW.PEZBANANA.NET

Registro SON 00183-05-14
Hermosillo, Sonora. Marzo-Mayo, 2015.

Pez Banana No. 16 es una publicación independiente. Las imágenes utilizadas tienen un fin didáctico y no lucrativo. Esta publicación es realizada por Editorial Tres Perros. El contenido de los textos es responsabilidad de sus autores. Se autoriza la reproducción y difusión por cualquier medio, haciendo referencia a la fuente. Tiraje 3000 números.





EDITORIAL

Lo que comenzó como un fanzine, los primeros dos números de *Pez Banana* fueron realizados en formato media carta y no tenían otra pretensión editorial que no fuera revisar las manifestaciones creativas (sobre todo musicales y literarias) que nos llenaban el ojo, se convirtió en un periódico mensual, en formato tabloide, cuya intención era reflexionar sobre tópicos que sirvieran de hilo conductor para el desarrollo de *dossiers* temáticos. Fue hasta el número Siete que la publicación adquirió cuerpo de revista. Se consolidaron las secciones: Dossier principal: una revisión crítica de temas relacionados con el arte y la cultura; Música para ver el mundo caer: espacio para reseñar producciones musicales; Recomendaciones del pez: donde se comentan obras literarias; y Páginas centrales: espacio para mostrar el trabajo de un artista visual que regularmente ocupa la portada.

Su nombre, *Pez Banana*, hace referencia al cuento de J.D. Salinger: 'Un día perfecto para el pez banana', relato que funciona como una alegoría sobre las ridículas obsesiones en las que se enrola, durante su existencia, el ser humano. El próximo mes de junio cumplimos tres años con este proyecto. Se trata de un esfuerzo que no arroja dividendos económicos: la publicación se realiza en Hermosillo, Sonora, donde las apuestas por la cultura son raquíticas, tanto por las instituciones como por la iniciativa privada. Es por un puñado de personas, que han creído en el propósito de la revista, que todavía se sigue imprimiendo, sólo que desde el número 11 con una periodicidad trimestral. Por ellos y por los extraordinarios colaboradores que han aparecido número tras número.

Con el ejemplar frente a usted, intentamos realizar un especial sobre el diálogo entre la filosofía y el arte. Pero tememos que se convirtió en un espacio que indaga; además de en esa relación ya mencionada, en el acto mismo de la escritura. En estos tres años hemos querido mantener una charla con un hipotético lector más allá de los arenales desérticos de nuestra geografía. Podemos decir que hemos cumplido. Adelante, hay mucho pez por recorrer.

COLABORADORES

FERNANDO MONTIEL KLINT (CIUDAD DE MÉXICO, 1978). Es uno de los fotógrafos más reflexivos, irónicos y poéticos que podemos encontrar. Estudió en la Escuela Activa de Fotografía y en el Centro de la Imagen. Ha sido becario en dos ocasiones del FONCA. Ha expuesto individual y colectivamente en lugares como España, Turquía, Portugal, Colombia, Amsterdam, Nueva York, Chile y México.

LOLITA BOSCH (BARCELONA, 1970). Es escritora. Su obra, entre las que se encuentran novelas, literatura infantil y ensayos, ha sido traducida al polaco, al alemán, al inglés, al gallego, al euskera y al francés. Su novela *Elisa Kiseljak* fue galardonada con el Premio Especial del Jurado del Festival de Cine de San Sebastián 2011 y en 2013 su obra *M* se llevó al cine con el título de *La Por* (El miedo). Dirige desde 2006 el Colectivo FU de Literatura y desde 2010, además, dirige y edita el portal por la paz de México Nuestra Aparente Rendición. El texto que aquí ofrecemos es el fragmento de un ensayo narrativo sobre la escritura: *Ahora, escribo*, publicado por Periférica (2011) y cedido por la autora.

RENÉ LÓPEZ VILLAMAR (CIUDAD DE MÉXICO, 1979). Es escritor y editor. Colabora como crítico literario y ensayista en publicaciones de México y España.

FRANCO FÉLIX (HERMOSILLO, 1981). Es editor y escritor. Colabora con revistas como *La Tempestad, Vice y Tierra Adentro*.

GUILLERMO NÚÑEZ JÁUREGUI (CIUDAD DE MÉXICO, 1982). Es filósofo y escritor. Se desempeña como jefe de redacción de la revista *La Tempestad*.

DAVID MIKLOS (SAN ANTONIO, TEXAS, 1970). Es escritor y editor. Fue director de la revista de creación y crítica *Cuaderno Salmón*. Es jefe de redacción de la revista de historia internacional, *Istor*. Colabora con en publicaciones como *Nexos y La Tempestad*. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. En Tusquets editores ha publicó la trilogía *La piel muerta* (2005), *La gente extraña* (2006) y *La Hermana falsa* (2008). Así como *Brama* (2012). Recientemente publicó la novela *Miramar* (Textofilia, 2015).

IVÁN BALLESTEROS ROJO (HERMOSILLO, 1979). Es editor, escritor y docente. Cofundador de la editorial independiente Tres Perros, dirige *Pez Banana*.

HERSON BARONA (CIUDAD DE MÉXICO, 1986) es una joven promesa rota. En 2013 fue becario del FOCAEM y en 2014 de la Fundación para las Letras Mexicanas. No ha plantado árboles, no ha tenido hijos, no ha publicado libros. Es editor de la revista *Tierra Adentro*.

JOEL GARCÍA (HERMOSILLO, 1978). Es fotógrafo y comunicólogo. Actualmente prepara el arte de un reportaje fílmico sobre un personaje marginal.

DIANA FUENTES (CIUDAD DE MÉXICO, 1979) Filósofa y ensayista. Profesora en las facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias Políticas de la UNAM. Becaria del FONCA, Jóvenes Creadores (Ensayo creativo), período 2011-2012.

COLABORADORES EN TRES AÑOS: FERNANDO BRITO, MAURICIO BARES, HUGO CÉSAR MORENO, OMAR BRAVO, GERARDO VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, XITLALITL RODRÍGUEZ MENDOZA, MARÍA SERRANO, JESÚS HUERTA SUÁREZ, GUILLERMO NÚÑEZ JÁUREGUI, ÁNGEL ORTUÑO, KENIA NÁREZ, JORGE TADEO VARGAS, MELINA ROJO, OMAR NAVO, LEONCOYOTE, ALEJANDRA MEZA, LEVIATÁN RODRÍGUEZ, IMANOL CANEYADA, IVÁN CAMARENA, ALFONSO LÓPEZ CORRAL, CÉSAR OCHOA, JOEL GARCÍA, LA DALIA NEGRA, EDGAR AGUILAR, SUZETTE CELAYA, MOMO, ALFREDO KÁRAM, PABLO SAU, HORACIO VALENCIA, DANIEL RIVAS, LEONOR BAEZ, BALDEMAR DE LOS LLANOS, XOCHITL ARELLANO, JOSÉ ABRIL, MARIO VERDUGO, JAVIER RAMÍREZ LIMÓN, FRANCO FÉLIX, CARLOS ADRIAN CASTRO, MILTON ARAGÓN, FRANCISCO LANDAVAZOS, ANÓNIMO HERNÁNDEZ, ALBERTO MAYTORENA, SINAÍ BANDA, ROBERTO MONTAÑO, MELCHOR GARCÍA CORRAL, NATALIA LUNA, IRIS MEZA, MILDRED PÉREZ DE LA TORRE, BRUNO RÍOS, DYLAN BRENNAN, BRUNO MONTANÉ, CARLOS MAL, ELOY MÉNDEZ, PABLO SALAZAR, JOSUÉ BARRERA, JUAN JOSÉ HERRERA, CARLOS LICÓN, LILIANA CHÁVEZ, CONCEPCIÓN MATAS ARENAS, MIGUEL FERNÁNDEZ DE CASTRO, GABRIELA BEJERMAN, CARLOS IVÁN CÓRDOVA, ROXANA FRAGOSO, YANELY ESTRADA, DIEGO TRELLES PAZ, MIGUEL ÁNGEL MORALES, ÓSCAR WEST, HILARIO PEÑA, CODY COPELAND, SIDHARTA OCHOA, RENÉ LÓPEZ VILLAMAR, CARLOS DÍAZ, MARÍA COLÍN, DIANA GUTIÉRREZ, VALERIA J. SOSA ROSAS, MANUEL SAMAYOA SALAS, ANA TERÁN LEÓN, RODRIGO SOLÍS, JUAN PABLO ORTEGA, ROGER BALLEN, DAVID NATAL, MARIO BELLATIN, IVÁN BALLESTEROS ROJO, ANTONIO LEÓN, GUILLERMO ARNEAS, IVÁN SIERRA, FALANGE, TAQUITOJOCOQUE, ALEJANDRA CLARK, JULIANA M, CARLOS RODRÍGUEZ, LEONEL LÓPEZ, LUIS PANINI, FERNANDA MELCHOR, CARLOS VELÁZQUEZ, EDILBERTO ALDÁN, ELMA CORREA, IVÁN FARÍAS, ÓSCAR BENASSINI, GABRIELA CONDE, MURIEL VIDRIO, GRACIELA ITURRALDE, JENNY ODELL, MANUEL MEZA, IRIS GARCÍA, ALLEN FRAME, IGNACIO ECHEVARRÍA, VENECIA LÓPEZ, SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, RAPHAEL SHAMMAA, RURRU MIPANOCHIA, GABRIEL RODRÍGUEZ LICEAGA, CARLOS BORTONI, HERSON BARONA, LOLITA BOSCH, DAVID MIKLOS, DIANA FUENTES, FERNANDO MONTIEL KLINT.

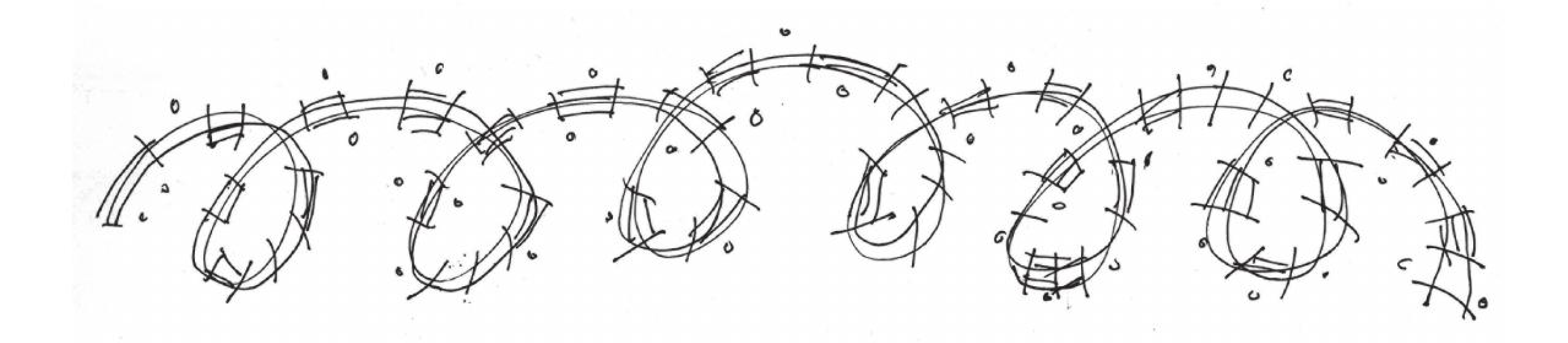
IDEAS COMPLEJAS SUPUESTAMENTE DIVERTIDAS

GUILLERMO NÚÑEZ JÁUREGUI

Hay una idea extraña, alimentada por ciertos prejuicios hacia la academia y la aridez de algunas de sus formas, que suele oponer a lo literario y lo filosófico. La idea prescinde de ciertos matices: lo literario, como disciplina artística, puede ser una herramienta de conocimiento tan funcional como lo filosófico; o viceversa, se tiende a olvidar que históricamente los filósofos han utilizado recursos literarios. Muchas veces la distinción entre "filósofo" y "escritor de literatura" sencillamente no opera. Es cierto, sin embargo: el carácter científico de la filosofía ha producido tratados escritos con un lenguaje altamente técnico y posiblemente árido (lo hemos visto en obras de Aristóteles, Kant, Wittgenstein; aunque ninguno de ellos dejó de usar metáforas y otros recursos literarios para exponer su pensamiento) pero debe recordarse, también, que mucha literatura es altamente técnica y difícil. En otros casos, la filosofía ha producido un lenguaje hermético (como en los libros más importantes de Heidegger) pero, de nuevo, lo mismo ha ocurrido en la literatura (como la estirpe de Beckett ha probado). También existen autores clásicos que han destacado por su estilo e ideas (como Platón o Hegel –se repite en los salones de las facultades de filosofía que su *Fenomenología del espíritu* puede leerse como una novela), aunque otros han cobrado popularidad por su estilo y vigor antes que por el cuidado de sus pensamientos (Schopenhauer, Nietzsche, ¿tal vez Kierkegaard?). La taxonomía se dificulta: la historia del pensamiento es laberíntica y enredada. Lo extraño de la idea que enfrenta a lo literario y lo filosófico, creo, es que aborrece lo complejo. Parece darse por sentado que lo literario es divertido y lo filosófico no; como si "divertido" fuera un término valorativo, desechando por completo el placer intelectual que produce enfrentarse a un pensamiento arduo y tedioso.

La idea no le parecerá extraña a los humanistas que encuentran en la literatura una forma de ilustrar ideas, como si se tratara de un atajo para la experiencia moral y los silogismos éticos de la filosofía práctica. Es una idea que goza de cierta salud: diariamente encontramos que un estudio descubre que leer novelas –y no es casual– nos hace más empáticos; como si la imaginación fuera siempre una fuerza positiva, o como si una disciplina artística tuviera propiedades inmunológicas.

La realidad es que la relación entre la filosofía y la literatura es compleja y permite múltiples formas de lectura. Si intentáramos esclarecer la forma en que el pensamiento de un filósofo, o una escuela filosófica, ha influenciado a un autor, podríamos realizar un análisis al estilo "parecidos de familia" sobre la ficción de Camus en referencia al existencialismo. Podríamos también leer *La amante de Wittgenstein* (1988) de Markson y la tetralogía de "novelas" que se desprende de ella en referencia a la obra Ludwig Wittgenstein. David Foster Wallace lo leyó



así, en "The Empty Plenum: David Markson's 'Wittgenstein's Mistress' que apareció en *The Review of Contemporary Fiction*, en 1990; un artículo que puede leerse en línea.

Otro camino es tomar un problema filosófico y preguntarse cómo ha sido abordado desde la literatura y la filosofía. Tomemos aquí, por caso, la idea del infinito, y consideremos a dos escritores, Borges y Foster Wallace. El problema obsesionó al argentino, aparece en una parte importante de su ficción ("La biblioteca de Babel", por mencionar uno solo[1]) como una aporía insoluble, aunque también la puso en manifiesto en breves tratados de carácter socarrón e histórico. Lo socarrón no es baladí y creo que da cuenta del tipo de lector que era Borges (parecido a los humanistas que mencioné hace un momento, que se enfrentan a ideas complejas oblicuamente, domesticándolas). Dos ensayos: "Historia de la eternidad", donde se revisan las mutaciones de lo eterno, las distintas encarnaciones de la idea. Lo eterno no es exactamente lo infinito; o lo es, pero sólo en un sentido metafísico, no matemático ni material; una precisión que Borges parece interesado en eludir (considera a la eternidad como un «modelo y arquetipo del tiempo», que es una realidad física). Si en "Historia de la eternidad" Borges está más interesado en lo eterno como una idea metafísica de riqueza humanista, en otro ensayo, "La doctrina de los ciclos", parece estar más interesado en aspectos materiales de ideas de apariencia metafísica (como la noción de un universo finito, condenado a repetirse infinitamente), aunque, erudito, no deja de enumerar varias instancias históricas de la misma idea (desde los pitagóricos hasta Nietzsche, y su refutación en Cantor, y posteriormente, en un ensayo aún más breve que funciona como una especie de apéndice, "El tiempo circular").

Como contraste, el caso de Foster Wallace es interesante. Como Borges, Foster Wallace obtuvo una formación en humanidades pero a diferencia de aquél comprendió a la filosofía como una disciplina científica que tiene, en su centro, lo analítico (entre sus posgrados se encontraba uno de lógica modal y matemática; su padre fue un alumno de un alumno de Wittgenstein). Es una comprensión de la filosofía opuesta a la continental (más parecida, creo, a la que tuvo Borges), típica de instituciones norteamericanas. Aunque apoyado por recursos también "socarrones", su forma de abordar el problema del infinito (que no lo eterno ni lo metafísico) es estrictamente filosófica (en el sentido didáctico y expositivo): lo trató, ya se sabe, en *Todo y más. Una breve historia del infinito* (2003), un tratado de unas 350 cuartillas que se concentra en problemas materiales (sin desatender explicaciones históricas). Aunque erudito, a diferencia de Borges, Foster Wallace no se regodea en lo libresco y se ofrece humildemente a la exposición del problema del infinito matemáticamente. Hay aquí, también, una actitud característica de Foster Wallace (quien era capaz de condenar una obra, como la de John Updike, por considerarla inmoral) que evoca al filósofo socrático, convencido de la importancia del argumento –el silogismo racional– para la vida práctica. Un pensador, en suma, que considera la exposición de un problema filosófico complejo (el infinito) no sólo como una cuestión placentera (como, creo, se aprecia en Borges) sino importante en un sentido ético.

1 Visiten libraryofbabel.info, un proyecto de Jonathan Basile que emula, virtualmente, la construcción de la biblioteca de Babel imaginada por Borges. El sitio, además de contener la biblioteca y sus incontables disparates, contiene algo de teoría (una posible explicación de por qué la biblioteca está construida a partir de hexágonos, por ejemplo), si es que hacía falta alguna prueba de la potencia filosófica encontrada en la ficción de Borges. También conviene echarle un ojo a los expositivos libros de Juan Arana, donde se ahonda en los motivos filosóficos de Borges: *La eternidad de lo efímero* (ensayos, 2000) y *El centro del laberinto* (1994). Ambos pueden encontrarse en línea.

ARTE Y FILOSOFÍA:
EL FIN DEL DIÁLOGO IMPOSIBLE

DIANA FUENTES

Si de relaciones conflictivas hablamos, entre filosofía y arte parece que estamos ante unos viejos amantes que incapaces de abandonarse del todo, a intervalos, se atraen y convocan mediante códigos secretos. Un detonador de sus múltiples desencuentros se funda en algo muy simple: los artistas en verdad no requieren del discurso filosófico en su quehacer cotidiano. Lo que es más, sólo parecen recurrir a él –no siempre con éxito– cuando buscan alguna respuesta o explicación al sentido, la potencialidad o la especificidad de su labor creativa y sus productos. Dicho con claridad, el artista no necesita ser filósofo. Tal vez por eso en no pocas ocasiones resulta tan desafortunado escuchar a un creador cuando trata de conceptualizar, argumentar o atraer la voz de algún discurso filosófico para dar cuenta de su labor. Algo desarticulado y reseco se siente en muchos de esos esfuerzos. Hay que tener cuidado con esta afirmación de cualquier modo, porque eso no significa que los creadores no reflexionen sobre su quehacer. Los ejemplos sobrarían, sobre todo desde principios del siglo XX cuando el arte se distanció de los presupuestos clásicos sobre la simple y directa percepción sensorial del objeto artístico. Pero –también hay que decirlo– pensar no es hacer discurso filosófico. Hacer filosofía tanto como ser un creador artístico no es poca cosa. Y la forma en la que se reflexiona sobre la autonomía y la interdependencia entre arte y filosofía es ya una toma de postura, incluso política, sobre los alcances de ambas.

Así, entre desencuentros, enfrentamientos, momentos de abandono y de desprecio mutuo, se enhebra una historia en la que, sin embargo, por sus efectos, se puede leer el sustrato nutricio desde el que ambas configuran las formas del sentir y el pensar de un tiempo. Por ejemplo, si bien la filosofía se ha ocupado del arte desde sus orígenes, el estatuto que le ha otorgado no siempre ha gozado del prestigio contemporáneo. Platón expulsó a los poetas de su república ideal, Hegel consideró el arte como una forma de expresión del espíritu anterior en tiempo y densidad a la filosofía, etc. Comprender el porqué de estos desencuentros, sin estrechar, entonces, la relación entre arte y filosofía –o también con cautela habría que decir las filosofías– al hacer práctico y su interpretación conceptual, involucra el complejo escenario en el que forma teórica y forma estética se despliegan. Devela las atmósferas de una época. Las maneras del ser, dirían algunos filósofos, o la visión de mundo o el ethos. Eso que es como un plus que se expresa en esta relación y que inevitablemente indica tanto el sentir como el pensar específico de una época.

Por esto, al cuestionarnos sobre el estado de la relación arte y filosofía y sus articulaciones en la actualidad, de cierta manera nos preguntamos por ese modo particular del ser de nuestro tiempo. Ése que por tan próximo resulta escurridizo al tiempo que nos parece diáfano, y que para muchos sigue siendo el de la modernidad. Para sondearlo vale la pena invocar, entonces, a uno de sus mejores intérpretes: Walter Benjamin. Crítico literario y filósofo, Benjamin fue sobre todo uno de los más agudos lectores de los efectos de la modernidad en la percepción humana y en las relaciones con el tiempo-espacio y con los objetos. Hizo un diagnóstico a partir de las transformaciones que contrajo el revolucionamiento tecnológico y su consecuente aplicación en el arte. En su célebre ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936), cuestiona las tendencias de desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción y trata de desdoblar sus posibilidades ante la marcha desmesurada de la tecnología y de las relaciones sociales en la economía de mercado. Busca pensar la situación de hecho del arte, el aquí y el ahora de la producción artística y de su potencial, dándole un carácter prospectivo que le otorga una enorme vigencia.

Para comprender la actualidad del arte, piensa, es necesario hacer de lado las viejas formas de comprensión del fenómeno artístico; ésas que hacen del arte el producto de la genialidad o del misterio y que consolidan una relación fundamentalmente contemplativa. Cree que el arte desde principios del siglo XX tiene que ver ante todo con el reconocimiento de las condiciones actuales de la percepción y con el impacto específico de las transformaciones tecnológicas sobre el trabajo artístico. Es la época de la reproductibilidad técnica, cuya clave no yace en la repentina posibilidad de reproducir

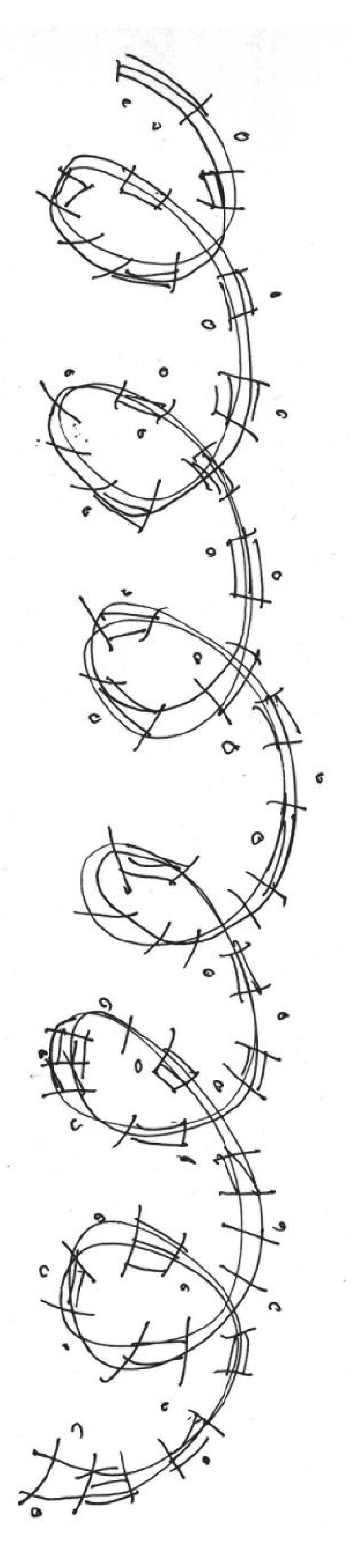
una imagen en infinidad de ocasiones, gracias a la fotografía o al cine, por ejemplo, liquidando con ello la posibilidad de la originalidad y la unicidad del objeto artísitico, sino en el quiebre que estas transformaciones han producido en la recepción del arte. Es decir, lo que se ha transformado de forma radical con el desarrollo y la utilización de la tecnología en el arte es la percepción del producto artístico.

Se trata de una nueva experiencia que contrae lo que Benjamin llama 'la decadencia del aura asociada al antiguo carácter ritual del arte para el culto religioso'. Ella, el aura, representaba el momento sublime del arte gracias a su consistencia material y a su singularidad que aproximaban al espectador a lo divino, al misterio, a lo eterno etc.; era un entretejido entre espacio y tiempo: el "aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar". El aura fue el efecto de un modo de transmitir un trabajo artístico cuyos privilegios eran la originalidad y la autenticidad. Pero en el tiempo del cine y la fotografía, espacio y tiempo son capturados por la contingencia, obligando a que la percepción de sus productos sea todo menos aurática. Las nuevas formas de expresión artística directamente relacionadas con el desarrollo tecnológico contraen, sin escape posible, la desauratización como síntoma de la transformación de la estructura de la experiencia estética.

La tecnología ha reemplazado la perfección de la singularidad del arte aurático para dar cabida a una nueva praxis de la creación artística. El arte postaurático se caracteriza por eliminar la autoridad de la tradición, renovando la experiencia estética a través del acceso de las masas al arte. La época de la reporductibilidad técnica propicia una nueva incorporación espacial del arte, facilitada por el cine, por ejemplo, así como la construcción de un nuevo habitat colectivo donde el espectador-masa se puede convertir en agente de su propia experiencia –piensa con optimismo Benjamin–. E implica una nueva cultura de la distracción y de la fragmentación nunca antes vistas, con un enorme potencial emancipador.

Contra la sociedad de masas, la estandarización y la destrucción de la individualidad que provoca y requiere la modernidad-capitalista, Benjamin percibe la ambigüedad del desarrollo tencnológico: su carácter cosificador frente su potencial artístico-emancipador. Diagnóstica nuestra época en su más profunda contradicción. Nos da el pulso de un tiempo y abre la puerta que nos permite pensar una refuncionalización de los recursos producidos por la acelerada competencia tecnológica de la sociedad de mercado, desde la producción artística. Los ejemplos para el caso, hoy por hoy, son muchísimos. Los usos de la Web, la creación de sistemas operativos o aplicaciones que producen derivas en las que las artes visuales dialogan con la música y la danza; el perfeccionamiento de la imagen digital, la masificación de los textos y las publicaciones digitales, etc. Ejemplos todos en los que, más allá de sus tensiones efectivas, las masas emergen con una creatividad y con un potencial estético que en el pasado era legado de unos cuantos.

Es quizá, entonces, por los rasgos de su evaluación, Benjamin uno de los filósofos más convocados para estos temas. Pero, a mí modo de ver, también lo es porque coloca a la filosofía en el lugar que le corresponde en la situación actual del arte y de la vida contemporánea: el de la crítica. La filosofía que pretendía ser la interpretación, la conceptualización formal o incluso la evaluación prescriptiva del arte, ha entrado en colisión desde hace algún tiempo. Por ello, el artísta contemporáneo bien podría renunciar a la búsqueda de la filosofía para redactar las fichas técnicas que expliquen sus propósitos no así para evaluar el escenario de su actividad. La forma en la que la filosofía hable del *ethos* de nuestro tiempo dará siempre luces al arte sobre su quehacer cotidiano.



TRES EXTRACTOS DE

AHORA, ESCRIBO

LOLITA BOSCH

Aunque si es mago sí. Si es mago sube al avión de Lufthansa, se sienta a mi lado, baja la mesita auxiliar del respaldo del asiento de enfrente y saca un juego de cartas trucadas, unas anillas falsas, un cubilete, seis dados y algunos pañuelos. Perdón, me dice, no quería hacer tanto ruido. Es que estoy enseñándole a creer a mi hijo.

¿Eres mago?

Trato, me dice.

¿Y te gusta?

Le gusta a mi hijo.

Y yo pienso, aunque no estoy segura si tiene algo que ver con lo que estoy escribiendo, que aborrezco las metáforas. Y pienso también que debe ser fascinante saber que eres capaz de crear algo sin ignorar que es falso, algo con lo que puedes mantener tanta distancia, algo que permanece afuera de ti. Algo aparente, algo seguro.

¿Y tú?, pregunta. ¿A qué te dedicas?

Soy novelista.

¿Como Samuel Beckett?

Y entonces yo le digo: no. Pero también le explico esta historia:

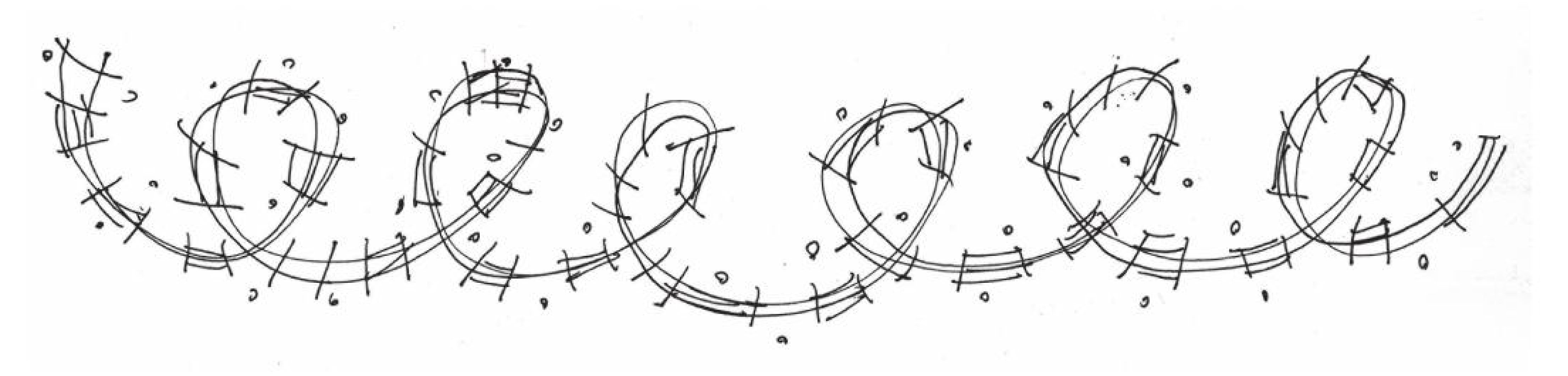
El amigo de un amigo me contó que en una ocasión iba paseando por la ribera del Sena, en París, cuando vio que Samuel Beckett avanzaba con paso distraído hacia él. Parecía un vagabundo, me dijo, podía haber sido alguien muy triste, muy solo. Y sin embargo la admiración venció al amigo de mi amigo, que se acercó a Beckett para preguntarle: Disculpe, ¿es usted Samuel Beckett? A veces, respondió el escritor irlandés. Y siguió caminando.

Qué increíble respuesta, exclama el mago.

Y yo pienso que esto debe ser intrínseco a los magos: no tener miedo a que las cosas no estén ocurriendo de verdad. E incluso: sentirse a salvo cuando sucede. Y entonces se me ocurre que los magos buscan el efecto. Saben que lo que están haciendo es un truco y no tienen ninguna pretensión de autenticidad. No la necesitan.

Creen que el resultado es únicamente cuestión de método, de estilo.

Y yo, cuando tengo miedo, también.



* * *

Aristóteles lo resumió así: Sólo podemos crear, dijo, lo que somos capaces de abarcar con la memoria. Una historia lógica, coherencia interna, suspense mantenido y la posibilidad de comprenderlo todo, todo el rato. Y yo siempre había pensado que Aristóteles había dicho algo que, en verdad, yo era incapaz de comprender. Porque nunca me había parecido que un texto debía ser una historia que el autor y el lector tuviesen que reconocer todo el rato. Sino un hilo.

Un lugar en el que empezar a mirar.

Pero en estos días, al fin, creo que una imagen me ha permitido comprender lo que escribió Aristóteles.

Y es que cuando se llega a Mahó en avión, justo antes de aterrizar, se puede ver con toda perfección un islote pequeño, enfrente de la isla más grande que es Menorca, en el que solamente hay un faro.

Definitivamente esto no es una fotografía sino un hilo, pensé la última vez que lo vi. Porque tuve la profunda sensación de entender que lo que podemos abarcar no es un panorama completo sino un lugar en el que detener la mirada: la perspectiva que tenemos, finalmente, desde un avión. O algo muy parecido. Algo que no está pero somos capaces de intuir, de reseguir infinitamente, desde una distancia siempre igual.

Un único espacio visto desde un único tiempo.

* * *

Estar en un estado mineral es permanecer el momento exacto en el que un piloto de avión, el 12 de septiembre de 2001, en la misma ruta, a la misma hora, un día después, en la pista de despegue del aeropuerto, cotejando con la torre de control del Aeropuerto Logan que todo esté en orden mientras se prepara para despegar con rumbo a la devastada ciudad de Nueva York, reconoce, admite, susurra con convicción:

– Tengo miedo.

Y tú callas a su lado.

Tú esperas a que suceda algo que impida que este momento haya sucedido como acaba de suceder.

Tú miras a lo lejos la ciudad de Boston sabiendo que no puedes responder nada. Que hay un grado, incontrolable, en el que los humanos somos excesivamente humanos. No más reales, no más honestos. Sino demasiado humanos: Mineral.

Y que desde ahí es imposible entendernos.

Que hay un momento preciso en el que somos la piedra de la que no sabemos salir.

Que no podemos construirnos.

Y que por eso ahora te detienes exactamente en este tiempo en el que no quieres haber escuchado el miedo de tu compañero de cabina, que es el mismo el tuyo,

calcado,

idéntico,

continuo,

ahora.

Y ahora te detienes en este tiempo en el que no quieres tener que contestar. No quieres decirle:

– Soy lo más parecido a ti que conocerás nunca.

O todavía responderle algo con más precisión:

– Yo también soy tú.

No quieres admitir eso. No debes. No puedes. No vas a decirlo ni vas a temer con alguien en un momento así. No temerás junto a otra persona.

No te acercarás tanto.

Por eso todo se detiene como si estuviera congelado. Y tu cuerpo queda inmovilizado y aun así: puedes pensar.

O, cuando menos, murmurar cosas sin sentido.

Y por un agujero lejano, imposible, casi imaginado, parecido a la única luz que existe en las grutas que no visitaremos nunca y que normalmente ni siquiera recordamos que existen, quieres que ayer no hubiera sido 11 de septiembre de 2001. Quieres no ser el copiloto de la misma ruta, a la misma hora, con el mismo número de asientos de la misma compañía aérea.

No quieres estar en este mismo mundo.

No quieres ser tú. Ni ser quien eres en el momento exacto en el que estás. En el que todos nosotros, contigo, estamos.

Sino que quieres esto:

Quieres que nadie nunca haya concluido nada y que no se sepa que existe algo en todos nosotros, algo esencial, que es innombrable. Que no sepamos que hay un lugar sin lenguaje que tratamos de aislar siempre. Que somos todos terriblemente humanos.

No quieres que esto esté resuelto, catalogado ni entendido porque te confunde.

Quieres que haya siempre algo que pensar a partir de todo lo que nos sucede. Algo que entender. Que la curiosidad se convierta en inercia a pesar de no tener la capacidad de entenderlo todo. Quieres que lo que ocurre sea algo que tú eres capaz de trasladar para entender otras cosas.

Quieres caminar.

Y no quieres, de ningún modo, que eso en realidad no ocurra.

Y sobre todo, ahora, quieres que sea verdad una anécdota que cuenta la familia de tu padre y que convierte todo lo que podemos decir en todo lo que podemos hacer:

En una ocasión un amigo de la familia de mi padre se presentó a un examen de lengua española cuya única pregunta era «¿Qué es atreverse?». Y cuando leyó la pregunta, escribió algo en su hoja de examen, lo arrugó y se lo lanzó al profesor antes de abandonar la clase dando un portazo. Cuando logró reaccionar, el profesor quiso descifrar lo que aquel alumno había escrito en el papel y lo extendió con la palma de la mano en el pupitre, molesto y un poco asustado, ante la atenta mirada del resto de alumnos del curso.

Y, desconcertado, leyó: «Atreverse es esto».

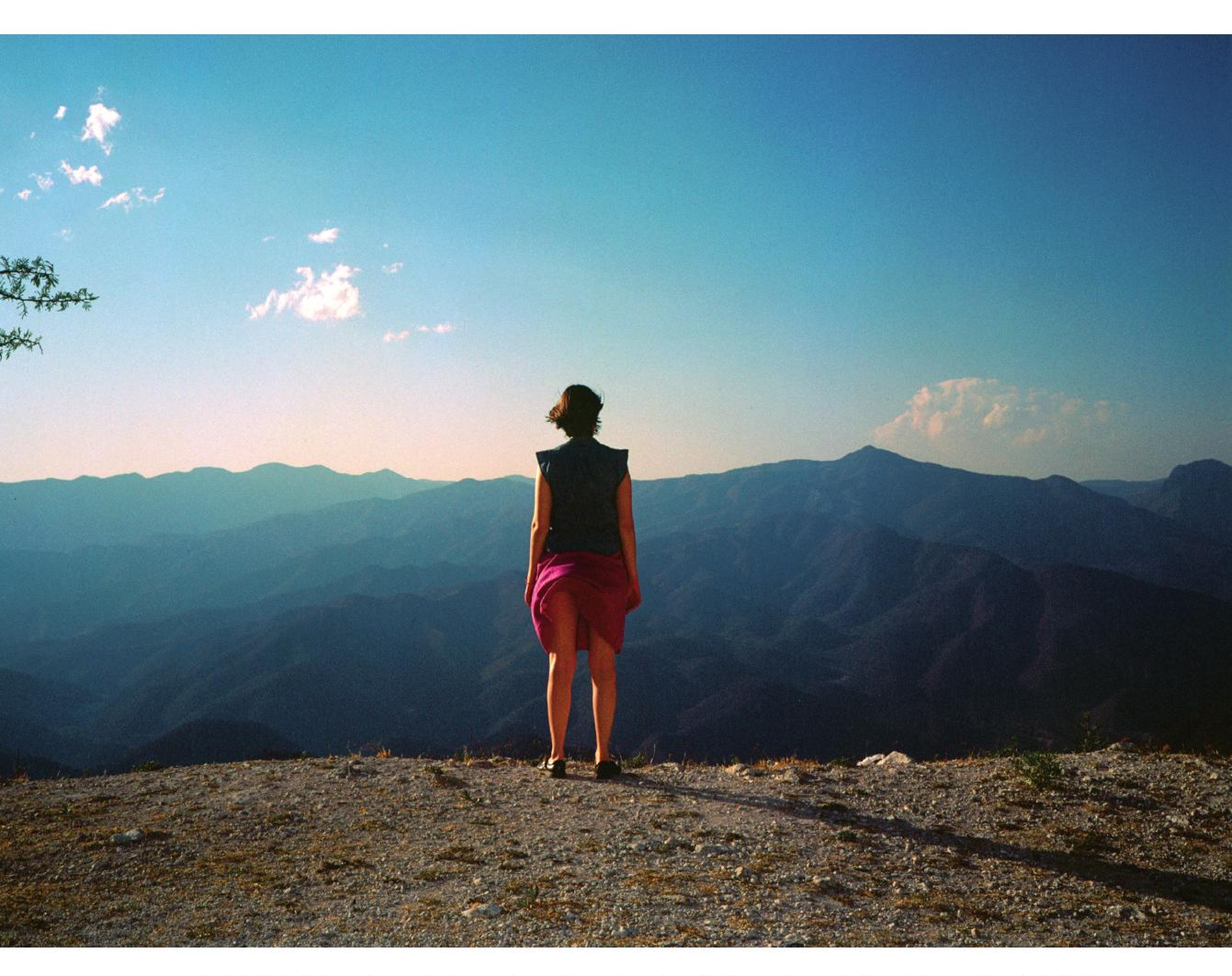
Y tú, tú ahora, no quieres saber, no con esta certeza, no con este desamparo, no tan sola, que todo cuanto nos ocurre no tiene un cajón.

No quieres que sea tan tarde.

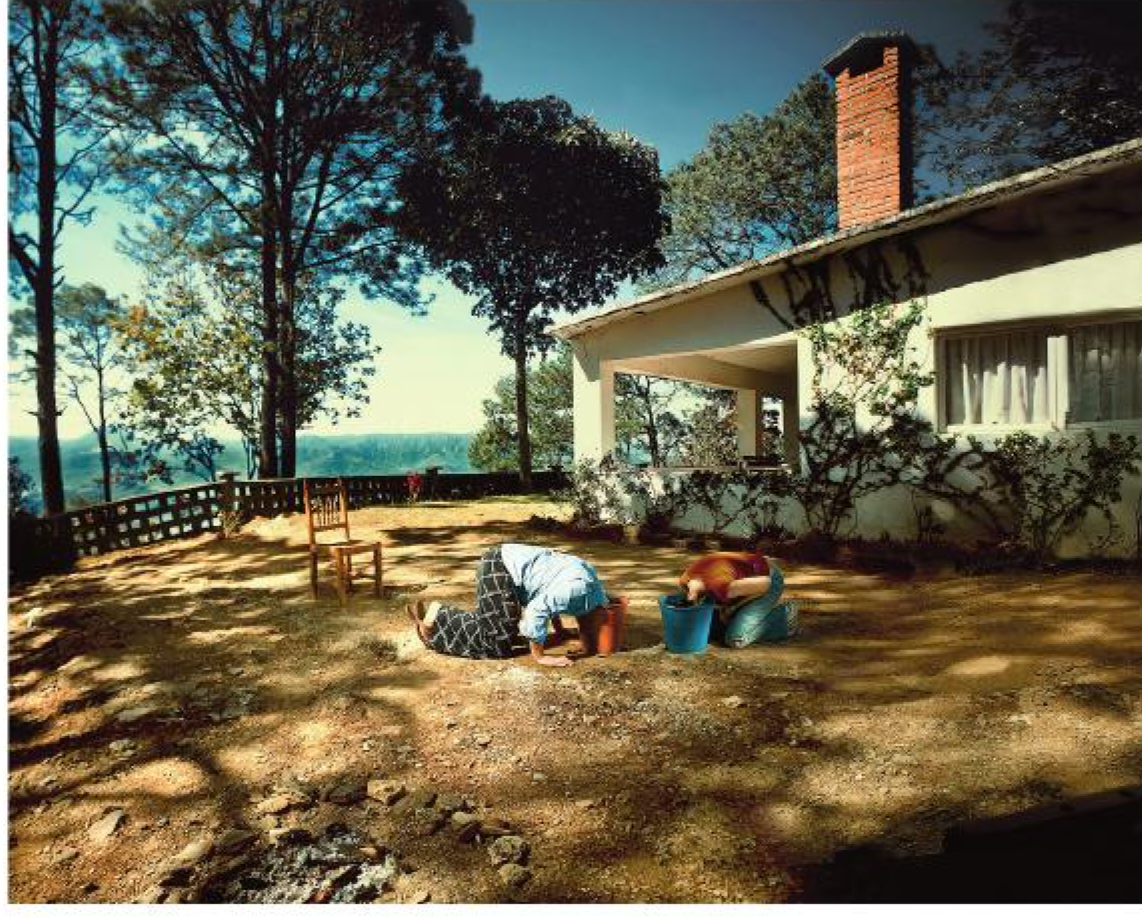
No quieres ser esta piedra en la que estoy.

SINAPSIS

FERNANDO MONTIEL KLINT



A veces irónica, otras tantas poética, y siempre reflexiva, la obra de Fernando Montiel Klint es uno de los proyectos creativos más incisivos de la fotografía mexicana actual. Valiéndose del discurso de la postmodernidad, nos entrega verdaderos ensayos visuales. Estudios donde podemos advertir una interpretación crítica sobre la historia del arte. Un nuevo romanticismo e individualidad que niega la realidad volviendo a las bases de la comprensión del objeto: la contemplación. La naturaleza es el lugar idóneo para abandonar al avatar virtual que nos representa hasta en los sueños. De la serie Sinapsis, las imágenes que aquí compartimos funcionan como un mapa eléctrico para generar ese diálogo que se presenta entre neuronas y que provocan, entre otras cosas, el pensamiento, las asociaciones y en fin, la percepción de la realidad. Si quieres conocer la obra de Montiel Klint, visita: www.fernandomontielklint.com





LECCIONES PROVISIONALES DE ESCRITURA

HERSON BARONA

UNO. TOMAR DISTANCIA

En septiembre de 1989, es decir, unos días antes de la caída del Muro, Susan Sontag empezó a escribir *The Volcano Lover* en Berlín, una ciudad que imaginaba como el Berkeley de Europa Central, una ciudad que, por cierto, no se parece en nada a Berkeley. Una ciudad que estaba lejos de su departamento en Nueva York, lejos de sus libros y lejos del lugar sobre el que estaba escribiendo. Lejos, en un sentido, de sí misma. Esa suerte de doble distanciamiento es a veces necesario para comenzar.

The Volcano Lover es un libro escindido. A Sontag le tomó dos años y medio escribirlo («para mí eso es rápido», declaró en una ocasión). La primera parte fue escrita entre 1989 y 1990 en Berlín; la segunda en Nueva York: de vuelta a su departamento y a sus libros. En medio hay dos capítulos que fueron escritos desde el cuarto de un hotel en Milán durante una escapada de dos semanas, y otro más, escrito durante tres días de completo aislamiento en el hotel Mayflower de Nueva York. «Dejé mi departamento y me registré en el hotel con mi máquina de escribir, hojas tamaño oficio y rotuladores, y ordené sándwiches BLT hasta que acabé», dijo Sontag.

¿Hasta qué punto la respiración del lenguaje, la velocidad del fraseo, la puntuación, incluso, dependerán del espacio, del sitio desde el cual se escribe? ¿Sería posible notar en la prosa los movimientos —físicos— de quien escribe: sus mudanzas, sus desplazamientos, su fin de semana encerrado en un hotel, el lento avance de una mano deslizándose sobre el papel? No se puede precisar qué tan fundamentales fueron esas escalas que hizo Sontag al escribir aquel libro; sin embargo, esa novela habría sido otra de no haberlas realizado.

DOS. MOVER LA MANO, MOVER DEL CUERPO

El cambio de lugar y posición. Los diálogos que Hemingway escribía de pie, por ejemplo.

El cambio de velocidad y medio. Las frases escritas a mano que no pudieron haber aparecido en una computadora, por ejemplo.

TRES. LECCIONES DE CALIGRAFÍA

El discurso vacío, ese libro extraño de 1996 del ya de por sí extraño Mario Levrero, surgió de uno de esos arranques un tanto esotéricos que solían invadir al uruguayo. A través de una serie de ejercicios caligráficos —textos que prestaran atención al dibujo de las letras, anestesiando, por así decirlo, el significado de las palabras; textos que se apegaran a la velocidad de la mano y no a la del pensamiento—, buscaba operar cambios en su forma de ser, como si al cambiar de letra pudiera cambiar de personalidad: tomar distancia de sí mismo para convertirse en otro. «Debo permitir que mi yo se agrande por el mágico influjo de la grafología. Letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo», anotó, a mano, Levrero.

Sin embargo, él mismo sentía un impulso irresistible por usar la computadora: «Creo que la computadora viene a sustituir lo que un tiempo fue mi Inconsciente como campo de investigación». Otro escritor con una relación problemática entre la escritura a mano y el tecleo un tanto mecánico de la computadora es Alejandro Zambra. Después de adquirir una PC, lo primero que hace el protagonista de su relato «Recuerdos de un computador personal» es transcribir los poemas que había escrito. Al verlos en la pantalla, lo agobiaba un sentido de incompletitud «dudaba de las estrofas, se dejaba llevar por otro ritmo, quizás más visual que musical, pero en vez de sentir el traspaso como un experimento, se retraía, se frustraba, y era frecuente que los borrara y comenzara de nuevo». Aunque cada vez escribimos menos a mano, comparto la sensación. Es como si lo que nos es dable *decir a mano* nos estuviera vedado en la escritura *mecánica* del ordenador, y viceversa. De vez en cuando abro mis cuadernos de apuntes, releo —notas al vuelo, líneas que aspiran a ser aforismos, párrafos que asemejan entradas de diario— y doy con oraciones que me parecen ajenas e incluso, o acaso por eso, buenas; líneas que al pasar en limpio a la computadora pierden todo su encanto, deslucen.

CUATRO. MIRAR POR LA VENTANA

Tanto en *Bonsái*, la primera novela de Zambra, como en su relato «Mis documentos», se repite la imagen del escritor que vive en el piso subterráneo de un edificio antiguo, «y en las tardes escribía y miraba por la ventana las piernas, los zapatos de las personas que pasaban por la calle». En su actual casa de Santiago, en Chile, el autor de *Formas de volver a casa* escribe frente a una ventana desde la que se puede ver un fragmento de cielo, algunos árboles y el cableado eléctrico. Cuando no escribe permanece sentado ante esa vista, absorbiendo el paisaje rectangular, y asegura que ese tiempo muerto es fundamental para escribir. «Mis libros habrían sido muy distintos si los hubiera escrito en otra habitación, mirando a través de otra ventana». En contraparte, en su ensayo «De novela, ni hablar», expresando veladamente un deseo de escribir en otro sitio y mirar por otra ventana, afirma: «los libros que he escrito los imaginaba distintos». ¿Y si no se hubiera asomado a ninguna ventana esos libros no habrían existido?



La oficina de Bartleby, el personaje de Melville, tenía una ventana que daba, a menos de un metro de distancia, a un muro de ladrillos. Bartleby, el escribiente, se quedaba mirando larga y fijamente por esa ventana. ¿Qué es lo que veía? O, quizá sería más preciso preguntar, ¿qué es lo que no podía ver, qué es lo que ese muro le impedía mirar? Ese hombre, cuya existencia se había ido aligerando —que no leía, que nunca salía a dar un paseo ni se quejaba, que se había negado a decir quién era, cuál era su procedencia y casi cualquier cosa excepto «preferiría no hacerlo» cuando se le pedía el más mínimo favor—, se encontraba inmóvil, «entregado a uno de esos sueños frente al muro» cuando decidió dejar de escribir para siempre.

Varios días después, cuando ya había sido despedido, seguía ahí, de pie, absorto frente a la ventana. En el patio de la prisión a la que fue remitido, acostado al pie del muro, Bartleby fue encontrado sin vida con los ojos abiertos, mirando desde la muerte.

Si lo que escribimos depende o está relacionado de algún modo secreto con lo que miramos al escribir —y lo que podemos ver cuando escribimos está determinado por el sitio desde el que escribimos—, entonces también hay una relación, aún más oscura, con lo que no vemos.

Hace algún tiempo, durante una residencia, Etgar Keret solía trabajar en un estudio que se encontraba en un bosque cubierto de nieve. Ahí, a través de la ventana, podían verse venados con frecuencia. El propio Keret habría podido verlos si hubiera mirado hacia fuera, pero «cuando escribo —afirma— todo lo que veo es el paisaje de mi relato. Sólo puedo disfrutar el verdadero una vez que termino». El escritor israelí prefiere que su lugar de trabajo sea un tanto incómodo: «un lugar que sólo una persona que está ocupada escribiendo pueda soportar». En aquel estudio, rodeado de venados y nieve y pinos, en lugar de escribir de frente a la ventana, Keret elegía no ver nada de eso; escribía con vista al baño.

Puede que no sea del todo gratuito que para escribir en la computadora sea necesario tener abierta al menos una ventana —la del procesador de textos.

CINCO. DAR LA ESPALDA

¿Estas líneas que escribo un domingo desde la cama reflejan algo de dominical horizontalidad? He notado que, en este departamento escribo fundamentalmente desde dos sitios: en dos habitaciones distintas de un doceavo piso: en una de ellas lo hago en el escritorio, frente a la ventana los edificios se van diluyendo en el horizonte; en la otra, donde estoy ahora, dándole la espalda a la ciudad, con la computadora en el regazo, la pantalla blanca y, más allá, el muro también blanco, suelo cambiar el ruido más o menos constante de los autos por el murmullo de la televisión, que no veo. Es inevitable darle todo el tiempo la espalda a algo. ¿A qué le daba la espalda Hemingway cuando escribía de pie? ¿Qué es lo que quedaba detrás de la máquina de escribir que Susan Sontag golpeaba en aquel cuarto de hotel en Nueva York, cuántos venados habría visto Keret, cómo serían los libros de Zambra si se hubiera asomado a otra ventana, a qué renunciaba Levrero al oponerse a escribir en la computadora y apostar por un discurso vacío? ¿A qué parte de la escritura le estoy dando la espalda ahora? Quizá la escritura sea un desplazamiento y tal vez para escribir haya que desplazarse —del modo en que lo hace la mano sobre la página, el carro en una máquina de escribir o el cursor en la pantalla—: ir a una ciudad lejana, asomarse a otra ventana, mirar atrás. Quizá para escribir hay que darnos la espalda a nosotros mismos, aunque sea por un momento.

«Sin otro particular me despido de mí mismo», escribió Levrero al final de uno de sus ejercicios caligráficos.

CANCIÓN DE TUMBA JULIÁN HERBERT

> Nosotros no creemos sino en una *política* de Kafka, que no es ni imaginaria, ni simbólica. Nosotros no creemos sino en una máquina o máquinas de Kafka, que no son ni estructura ni fantasma. Nosotros no creemos sino en una experimentación de Kafka; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia [...] Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental.
>
> DELEUZE Y GUATTARI.

FRANCO FÉLIX

Sobre un avión con destino a la ciudad de México, cierro el libro de Herbert con un lustro de nostalgia, una cuota de melancolía mezclada con angustia y placer. Casi al borde del llanto (contenido apenas por el abrumador número de pasajeros que comparten el trayecto de dos horas con veinticinco minutos) paladeo la ferocidad de esta novela: se trata de un relato sagaz inundado de referencias que bien pueden ser autobiográficas (o no, qué demonios importa) y que conducen al lector a través de un viaje hacia la muerte de uno de los personajes principales, Guadalupe Chávez, la madre del narrador que con justa memoria e implacable estilo nos invita a pasear por los pasillos de su memoria.

El texto involucra la compleja relación maternal que deviene en una mujer que tiene que trabajar en un prostíbulo y su hijo que se inicia en los lindes del oficio por la lectura y que lo encaminarán a la construcción de una novela que tiene su principio en el filo de los últimos días de esta mujer particular.

Para Julián, el personaje y narrador, este momento de crisis en el que su madre su debate entre la vida y la muerte en un hospital, representa el Dasein heiddegeriano, su "ser-ahí", el punto de partida hacia su infancia, su juventud, y sobre todo, la muerte: para el narrador, la sobrevivencia de la madre significaría el derrumbe de la estructura narrativa. Así pues, la advertencia está hecha, narrador, personajes y lectores "somos para la muerte".

En materia psicoanalítica, el trípode del conflicto inconsciente tiene estos conceptos que resultan muy familiares: Neurosis, Histeria y Psicosis. En la primera, el yo (Moi) utiliza un mecanismo de defensa: la represión, principal fuente de las fobias y de las tendencias de censura del Edipo. La segunda, en palabras del yerno favorito Jacques-Alain Miller: "El psicoanálisis comenzó ocupándose precisamente de la histeria, que se caracteriza por exhibir un cuerpo enfermo de la verdad. El cuerpo histérico rechaza la imposición del significante amo, hace alarde de su propia división, y de alguna manera se separa de los algoritmos, del saber inscripto en su instancia". Negación absoluta. Mientras que la psicosis tiene su propio mecanismo: la forclusión, que rechaza significantes fundamentales del universo simbólico del yo. Vamos a eso:

LA NEUROSIS

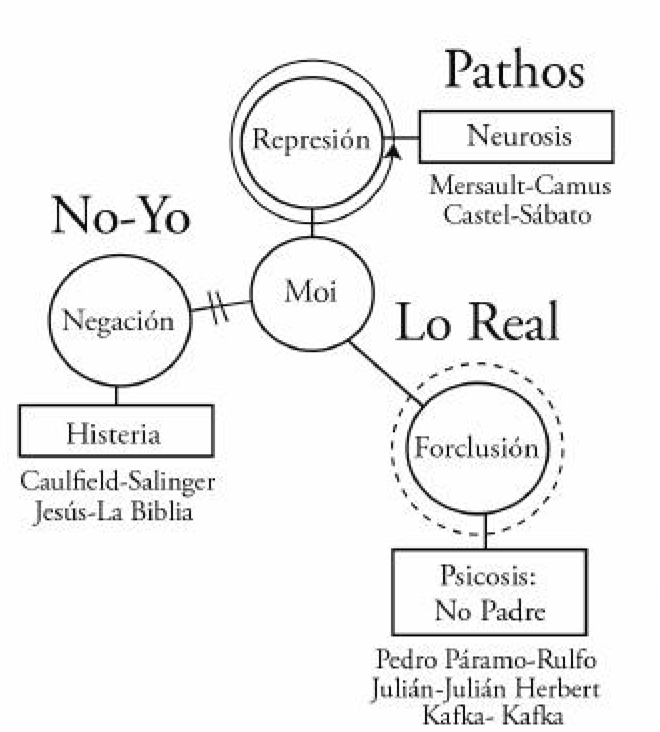
En la literatura, hay muchísimos personajes que padecen este cuadro clínico. Podemos hablar, por ejemplo, de Mersault (*El extranjero*, 1942) del francés Albert Camus. Para Freud, el fastidio social, instalado en el malestar de la cultura, podría ser el activador inmediato de la neurosis del personaje. Así, como vemos en la imagen, el sujeto (en este caso Mersault) reprime información de la muerte de su madre (Alerta Edipo Activada) y su neurosis se enciende para dar paso al "indiferente" asesinato del árabe en la playa, sin "razón aparente". Por otro lado, el señor Pablo Castel, personaje de Ernesto Sábato (*El túnel*, 1948), es –en palabras de Olivia Cambiaso-[1] un neurótico obsesivo que renuncia a todas sus actividades para enfocar su sofocante objeto de deseo: María, la coprotagonista: "El asesinato es justamente un intento de eliminar a las sombras, a los otros hombres para llegar a la realización del amor y la posesión absoluto y de esta manera logra que María le pertenezca, ya que nunca más podrá amar a otro. Por lo tanto el asesinato es, sin ninguna duda, un acto amoroso".

LA HISTERIA

Slavoj Žižek dice: "El sujeto histérico no materializa sus sueños en un escenario perverso, no porque él o ella tengan miedo de la represión o de La Ley, sino porque él siempre tiene esta duda: Yo puedo hacer esto, pero eso no me dejara satisfecho. Que incluso este escenario perverso es una imitación, una máscara falsa"[2]. El histérico cree que no responde al Amo Absoluto, se divide, se separa con esta falsa imagen que tiene de sí mismo y busca –mesiánicamente- el rescate de quienes se diferencian de él. El caso es claro con Holden Caulfield de Salinger (*El guardián entre el centeno*, 1951), el gran abstencionista, el sujeto que dice carecer de deseo, y que se distancia de los demás termina por negar su deseo, llevándolo directamente a la histeria: después del centeno está el abismo. Lo mismo con el señor Jesús de Nazareth, que sufre de este mismo compromiso de la distancia: el ideal reprime la pulsión.

LA FORCLUSIÓN

Sin ahondar mucho en los tres conceptos que derivan del psicoanálisis, en específico, se puede decir de la forclusión responde al mecanismo de defensa de la psicosis. La razón principal: el sujeto (Moi) carece de la figura paternal a.k.a. La Ley. Los distintos significantes que participan en el conflicto terminan forcluidos (rechazados del universo simbólico) y los significados quedan flotando en ese implacable cosmos de lo Real (lo que no se puede asir, lo inclasificable, lo que escapa a toda simbolización). Cuando el niño nace, su reacción natural es copular con su madre, pero La Ley (también se conoce como Las Leyes del Padre) pone la primera censura que lo encaminará por un mundo clausurado y cercano al símbolo de la sociedad y la estructura "normal" de la subjetividad. Cuando los significantes no son sometidos a La Ley, el sujeto inicia el proceso de la psicosis. ¿Personajes? Empecemos por *Psycho* (1959) de Robert Bloch –un año más tarde llevada al cine por Hitchcock-, donde el personaje principal, Norman Bates, asesina a su madre y su nuevo amante por el arranque de celos que provoca en él la relación (visión forcluida sobre la sexualidad: cosas del demonio). Arranca el desastre del inconsciente: "El mejor amigo para un muchacho es su madre". Así, el caso de Juan Preciado de Rulfo (*Pedro Páramo*, 1955) que vuelve a Comala a reclamar lo que es suyo por la promesa a su madre. La novela transcurre en medio de diálogos con los fantasmas (¿Piscosis?) de Abundio, Eduviges Dyada y Cisneros. Para culminar con el regreso a la madre, a la misma tumba en la que está enterrada. Un caso similar lo encontramos con Kafka y su *Carta al Padre* (1919): para Lacan, el padre es una metáfora que no operó como significante que pudiera construir una psique neurótica, sino al contrario, esta figura carece de lo simbólico, el espacio que le pertenece a el Otro. Pero no todo está perdido para el psicoanalista. Pues un padre no siempre es el Nombre del Padre (o La Ley), sino que el sujeto puede crearse un Nombre del Padre y salvarse: inventarse un padre ficticio, un padre edipizado en palabras de Deleuze y Guattari[3] que es inflado, elevado a grados ridículos.



EL RETORNO A JULIÁN HERBERT

Después de este largo rodeo, regresamos a *Canción de tumba* de Julián Herbert, que logro posicionarlo en la parte de lo Real, el universo de la psicosis. Así como Kafka, Julián, el narrador, se inventa un Nombre del Padre que podemos localizar en la literatura misma. Los distintos capítulos que van desarrollando el Dasein heiddegeriano, ese camino hacia la muerte (la conclusión cantada de su madre con leucemia), se van alimentando de lecturas y el oficio mismo del Julián-escritor con aventuras en Cuba o Alemania por convenciones literarias, correspondencia con sus colegas, etcétera. Julián carece de La Ley, pero, a diferencia de Norman Bates o Pedro Páramo, logra esquivar la psicosis (no comprobado, el oficio de escritor es uno de los más demenciales) con su propia recreación del Nombre del Padre: "Tres años de pobreza extrema no destruyen. Al contrario: despiertan en uno cierta lucidez visceral".[4]

LA MÁQUINA DE KAFKA QUE BORDEA JULIÁN HERBERT

En este sentido, la noción kafkiana de la literatura es un aparato que lo controla todo, que se extiende sobre y para todo: "Una máquina de Kafka está, pues, constituida por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados así como por materias no formadas que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados. Entrar en la máquina, salir de la máquina, estar en la máquina, bordearla, acercarse a ella, todo eso también forma parte de la máquina".[5] Llamaremos "La Ley" a la Literatura, el Nombre del Padre, la escapatoria final de Julián Herbert en *Canción de tumba*, novelizar lo que tiene no un final, su historia, bordeada por la muerte de su madre a causa de la leucemia. El hospital, lugar de construcción narrativa, el lecho de muerte, forman parte de la máquina kafkiana (la novela misma). Vamos a eso: el cierre de la novela no puede ser más literario. A la manera de Séneca -"Todo principio es la continuación de otro principio"- arriba lo ineludible. No muere Guadalupe Chávez, ni Marisela Acosta, ni cualquier otro seudónimo. Muere la madre, muere la música: el último síntoma de la psicosis. Pero aparece Leonardo. Hegel sonríe. Julián es ahora –personaje parte de la máquina- el Nombre del Padre.

Escribieron también Deleuze y Guattari: "Nosotros no creemos, sino en una política de Kafka que no es simbólica ni imaginaria". "Es real, y escapa a toda simbolización", nos diría Julián desde el fondo de la máquina.

1 Análisis psicoanalítico del personaje Juan Pablo Castel en El Túnel de Ernesto Sábato

2 Histeria y Ciberespacio (1998), Entrevista con Slavoj Zizek, en << http://www.geocities.ws/zizekencastellano/entrhisteriayciber.html>>

3 Deleuze y Guattari (1975), *Kafka por una literatura menor*. Era, México.

4 Julián Herbert (2011), *Canción de tumba*, Mondadori, México, 206 páginas.

5 Otra vez, Deleuze y Guattari.

LA INVENCIÓN DE BORGES Y LIGOTTI

RENÉ LÓPEZ VILLAMAR

Pocas ocasiones ha dado la historia de la literatura para que un prólogo opaque a la obra que prologa. Ora bien, el prologuista sabe que su trabajo se resume en hacer unas cuantas cabriolas antes de que inicie la función, ora bien, el autor en ciernes tiene conciencia plena del ego del posible prologuista y evita pedir la bendición del consagrado. Por ello resulta notable el prólogo que a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares escribiera Jorge Luis Borges; frente a la novela más o menos inspirada, o más o menos ramplona, que seguirá, Borges escribe un prólogo digno de una novela que, sin imprecisiones ni hipérboles, sería perfecta.

No es mi intención aquí tratar de dilucidar las razones de Borges para urdir una maldición tan perversa —porque no existe la novela que merezca ese prólogo— sino glosar una de las ideas centrales de ese prólogo: que para las audiencias refinadas de 1882, 1925 o 1940, la novela de peripecias se mira con desdén, mientras que el verdadero placer estriba de la novela "psicológica" o "realista". Ante esto anota Borges: "Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día."



Borges da un atisbo de la naturaleza abominable de la novela "realista" que me parece innegable: presentar como reales a unos personajes, un Swann, un Raskolnikov, una Emma Bovary, que son parcial o completamente ficticios, sin imaginar las consecuencias que pudiera tener su inserción en la realidad.

En la Teoría del caos, existe un concepto llamado efecto mariposa, que indica que un sistema dinámico —pongamos, por ejemplo, el planeta Tierra— una discrepancia menor entre dos sistemas muy similares con el paso del tiempo dará paso a situaciones completamente diferentes. Dicho de otra forma, la literatura realista pretende que es posible insertar o reemplazar individuos, acciones o lugares en un momento y espacio específico de la historia de la humanidad sin consecuencia.

El escritor realista le dice claramente al lector: así como en mi mundo hay una prestamista, una prostituta con corazón de oro y un estudiante frustrado, su historia no cambia en nada el mundo, ni el mundo tuvo que ser distinto, de la misma forma que no lo cambiará tu propia existencia. Huelga decir que esto no pasa en las obras que dan las espalda al realismo, por ejemplo, en *Ubik* de Phillip K. Dick o *El torno celeste* de Ursula K. LeGuin. Contrarias al realismo, las novelas de ciencia ficción se construyen sobre un principio antrópico: el universo es así y no de otra forma, puesto que si no, no existirían estos personajes.

Si bien, bajo esta percepción, el desparpajo con el que la esencia de la novela "realista" niega cualquier importancia a la existencia individual me resulta monstruosa, para Thomas Ligotti lo abominable se encuentra en la propia existencia. Ligotti es un autor de novelas de horror norteamericano, que había alcanzado estatus de culto en su propio país y entre los seguidores del género, y que ahora se encuentra en proceso de la canonización *mainstream* gracias a que la serie de TV *True Detective* se inspiró —o bien plagió— en sus ideas para ilustrar la filosofía de uno de los detectives de la serie, Rust Cohle. En 2010, Ligotti publicó *La conspiración contra la especie humana*, un sorpresivo y poderoso ensayo que plantea, a lo largo de unas 300 páginas, que la existencia humana no sólo es inútil, sino perversamente inútil. Nuestra conciencia —un error evolutivo— se empeña en hacernos creer que la vida humana tiene algún sentido en un universo que le es completamente indiferente:

> Este es el conocimiento del que «disfrutamos» como los organismos más inteligentes que han salido del vientre de la naturaleza. Y al serlo, nos sentimos engañados porque no hay nada que hacer mas que sobrevivir, reproducirnos y morir. Queremos que haya más o pensar que lo hay. Esta es la tragedia: la conciencia nos obliga a tomar la postura paradójica de intentar ignorar a la propia conciencia de lo que somos: pedazos de carne en putrefacción sobre huesos que se desintegran.

Cabría aventurar, entonces, que la novela realista es la más alta expresión de la conciencia para engañarse a sí misma; al menos solo equiparable a los juegos casuales en Facebook y a las campañas electorales intermedias.

LA INSUMISIÓN DE HOUELLEBECQ

DAVID MIKLOS

Apenas cerré *Sumisión* (Anagrama,2015), la más reciente entrega de Michel Houellebecq, desperté a la computadora y abrí uno de los tantos periódicos que leo para arruinarme el día, todos los días. La primera noticia que llamó mi atención era digna de la portada de *Charlie Hebdo*: Jean Marie Le Pen le decía a su hija Marine que se casara y se cambiara el apellido. ¿Por qué? Porque la hija, líder del partido de ultraderecha Front national, había reprendido al padre con una suspensión del partido fundado por él mismo luego de minimizar el Holocausto y celebrar el régimen colaboracionista de Vichy con los nazis en un discurso. Más que la hecatombe familiar, lo que llamó mi atención era la aparente moderación y buena onda histórica de Marine, hacia la cual nunca he tenido un buen pensamiento, menos aún una buena palabra. Nada bueno, pues y con redundancia, había en esa nota, salvo la carcajada que me provocó. Y es que en *Sumisión*, la polémica novela de Houellebecq, el Front national pierde las elecciones presidenciales contra la Hermandad musulmana, en un futuro no tan distante ni hipotético. Pese a su prosa de limpiador de alfombras y su aspecto de vejete terrible (lo de enfant ya no le va más), el buen Michel ha escrito un libro de referencia distópica, para no decir de mera referencia sobre la realidad francesa —y europea— actual. Lejos de burlarse del tan vilipendiado islam —hay una mala tendencia que piensa al islam como una unidad fundamentalista, violenta y monolítica, sin los muchos tonos de gris que en realidad tiene— Houellebecq se pitorrea de la Francia de hoy y su ya deslavado lema de civilización occidental moderna, "liberté, egalité, fraternité". Protagonizada por François, un académico experto en el novelista parisino Joris-Karl Huysmans (1848-1907), *Sumisión* es otra celebración más del fracaso temprano del individuo fruto del capitalismo, que pasados los 30 años no tiene más destino que derivar hacia la tumba, sin mayores emociones, achacados por una vejez anticipada. Conocedor de su estado de las cosas, nuestro antihéroe sabe que su vida sexual será cada vez más nula y su trayectoria profesional una mera prolongación del estancamiento y el escaño alcanzado, si bien la historia le tiene preparada una especie de revancha no solicitada. Cuando el líder de la Hermandad musulmana se convierte en presidente de Francia, el sistema educativo sufre un revés y François se descubre no en la calle sino acreedor de un retiro anticipado, es decir, habitante de un vacío aún más hondo que el que habitualmente lo contenía. Su relación con Myriam, una judía que se exilia en Israel con su familia ante la inminencia de la islamización de Francia, se va al garete, y François descubre que ni siquiera las prostitutas más exóticas —es decir: de origen árabe— revivirán su libido. Pero no todo está perdido para nuestro vejete anticipado y Houellebecq se muestra generoso con su creatura, siempre y cuando ésta se someta a los vientos de cambio. Pobre en su ejecución —que tal vez le deba mucho a una traducción apresurada: luego el libro es ilegible, y esto quizá no sea culpa del buen Michel—, *Sumisión* es brillante en su premisa: hasta el más occidental de los individuos — es decir: el intelectual en apariencia independiente, acogido por la academia, híperespecializado en un sólo autor; en una palabra: un opinionista superado-- puede ser convertido al estatus quo de la política dominante. A 21 años de la aparición de su ópera prima, *Ampliación del campo de batalla* (*Extension du domaine de la lutte*, 1994) y 17 de la publicación de su notable —y a mi gusto no superada— *Las partículas elementales* (*Les Particules* élémentaires, 1998), *Sumisión* aparece como una especie de coda a *La carte et le territoire* (*El mapa y el territorio*, 2010; premio Goncourt), en donde Houellebecq se muestra como uno de los mejores especuladores de la realidad que tenemos entre nuestros hombres de letras globales. Alérgico a la elegancia narrativa y negado a la prosa poética, el buen Michel es tal vez el primer escritor en comprender la inutilidad literaria del siglo XXI: ¿para qué escribir en un mundo en el que las humanidades nos hablan desde la tumba y la civilización europea —es decir: el capitalismo *per se*, extendido en buena parte del mundo biempensante, no islámico ni chino, para mencionar sus némesis— no tiene más pulmones? El asunto es escupir con lucidez y, en ese sentido, *Sumisión* es el más lúcido, viscoso e inevitable de los escupitajos: una obra maestra pese a sí misma y a su vacío literario. No puedo sino ver a Marine Le Pen leyéndola y sometiéndose a su designio, robándole algunas palabras para un próximo discurso o lema del Front national, ante el azoro de su pisoteado padre Jean Marie, mientras yo leo sus vidas de pacotilla tanto en el periódico como en las páginas de la siempre novel narrativa de Michel Houellebecq, el insumiso superyó de occidente.

RECOMENDACIONES DEL PEZ

LITERATURA DE DUELO

PROFECÍA
SANDRO VERONESI
ANAGRAMA, 2014



Se dice que el ser humano pierde la inocencia cuando se enfrenta a la abrumadora experiencia de la muerte. Pensamos que madurar -cualquier cosa que eso signifique- entraña dolor, desprendimiento, derrota, ansiedad, acaso paranoia.

Sandro Veronesi (Florencia, 1959) está plenamente consciente de que desarrollarse en este valle de lágrimas implica lo anterior, sí. Pero además de que lo más saludable es contar con la habilidad de aceptar lo inevitable. Así, escribiendo no sin cierta desazón posmoderna, el autor se pasea por los recovecos de la memoria -al parecer la propia- reflexionando sobre el conjunto de tragedias personales que lo han abrumado los últimos años. Donde su relación paterno-filial ha llegado al último punto: el de la despedida.

La enfermedad y la agonía del padre, lo implacable del paso del tiempo sobre el cuerpo del viejo; así como su lucidez y conclusiones emitidas sobre la existencia mientras se encuentra postrado en una cama, son descritas con precisión por un narrador en segunda persona que nos hace cómplices y nos advierte sobre lo que vendrá. Un cuento que causa sensaciones de novela. Donde un sujeto educado en el ocaso de su vida tiene que depender de su hijo en un aséptico hospital donde le explica el porqué de un fenómeno multitudinario: las personas que se entregan a las estupideces que emiten los televisores: "hijo mío, veo estos programas televisivos de mierda para convencerme de que la vida es de verdad tan miserable, que no es amor, ni belleza, ni ingenio, ni desafíos, ni conquistas, ni naturaleza, ni mar, ni viento, ni veleros, sino un sórdido asunto de rencores, chismorreos, miedo y olor a cerrado. Así me resulta más natural y menos doloroso abandonarla ¿comprendes?..." Una obra donde se revierten los papeles padre-hijo.

Veronesi nos narra magistralmente -por momentos logrando capturar la espesura de lo real- desde la perplejidad que le provoca la experiencia propia, cómo se desmorona irremediable y triste, la vida. —**Joel García**

LA PELIGROSA INTIMIDAD

MIS DOCUMENTOS
ALEJANDRO ZAMBRA
ANAGRAMA, 2014



He leído con agrado los libros de Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975). Me cautivan, precisamente, por el mismo motivo que a otros les disgustan. En algunas reseñas se refieren a su obra como un proyecto "inofensivo". Pareciera que para leer piezas narrativas uno se tiene que poner en guardia. Y es que el autor de *Bonsai* (2006) no se anda con esa pretensión de viejito amargo: la obra total. La obra total, señores míos, nadie la ha escrito. Prueba de eso es que se han publicado cientos de miles de libros después del Quijote y de *À la recherche du temps perdu*. Según el todo poderoso Franz Kafka, si alguien hubiera escrito una obra total, ésta hubiera engullido a toda la literatura, dando por terminada cualquier búsqueda en la práctica.

En el libro de relatos *Mis documentos*, Zambra intenta lo que ya puso a funcionar en *La vida privada de los árboles* (2007). Una maquinaria narrativa que nos ofrece tours por la intimidad de personajes igual de grotescos como el reflejo que pryectamos en los espejos. Un engranaje que focaliza sus intenciones en el extrarradio de la vida de los seres humanos. Ese campo donde caemos, con verdadera gracia, en el marasmo del fracaso o en el vértigo de la soledad y el deseo. Personajes a los que les ocurren misterios minúsculos que se irán enredando más conforme avanzan sus historias.

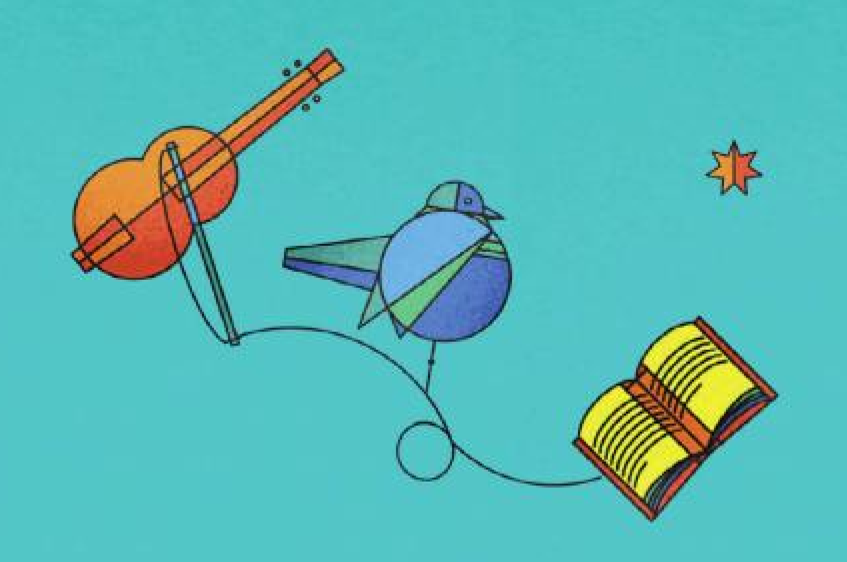
Once relatos que no tienen desperdicio, y entre los que destacan 'Mis documentos', 'Recuerdos de un computador personal', 'Yo fumaba muy bien' y, sobre todo, 'Verdadero o falso', que termina como terminan muchos de los días de los hombres solos. Textos que después de leerse causan reflexiones sobre el tema de la ausencia, esa toma de perspectiva después de generar lazos afectivos con algún ser humano. Ese estado imperial en el que podemos estar en pelotas frente al mundo sin sentir el más mínimo pudor o, puede suceder, con los nervios destrozados a causa del día que está por venir. —**Iván Ballesteros Rojo**


El búnker
Biblioteca Popular Ambulante

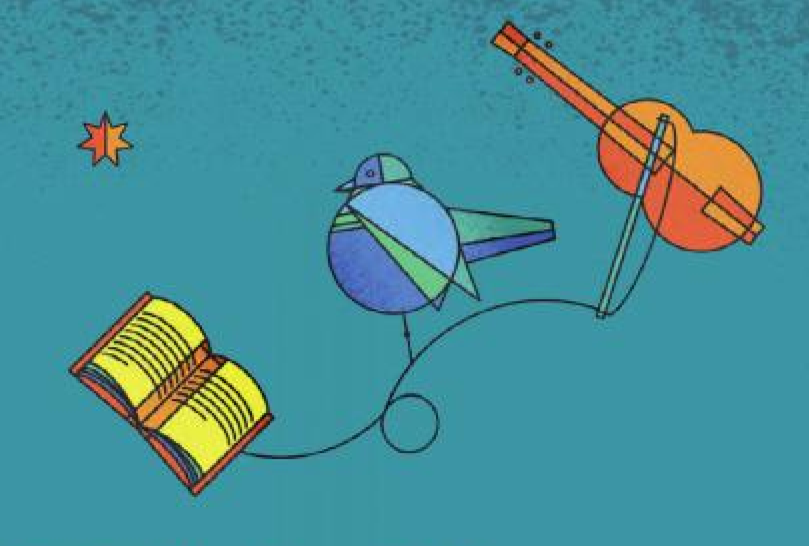

OVER & SKULLS
O&S
BARBA AZUL
O&S
BEARD OIL
facebook.com/OS.Beard.Oil


SEVEN O ELEVEN
CANTINA
Música viva de miércoles a sábado.
Abierto todo la semana de 11:00am a 2:00am
Botana diaria desde las 2:00 pm
Yañez esquina Everardo Monrroy
Hermosillo, Sonora, México
sevenoeleven.bar


yonqui
MODA URBANA
100% MEXICANA
SoyYonqui







Programación del Corredor literario del Callejón Velasco

Jueves 28 de mayo

18:30 a 19:30 hrs. El romanticismo despechado del grupo **Contigo ni a París**

20:00 a 21:00 hrs. Ruptura Comics (Presentación de cómics *Horizonte Zero, Guerreros del ocaso* y *Cactus* (antología de cómic realizada por dibujantes sonorenses). Presentan: **Abraham Martínez** y **Carlos Mal**.

Viernes 29 de mayo

18:30 a 19:30 hrs. Presentación del **Quinteto La Campana.**

20:00 a 21:00 hrs. Presentación del libro *Campo de guerra* (Anagrama, 2013) de Sergio **González Rodríguez**. Presentan **Paola Tinoco** y el autor.

Sábado 30 de mayo

18:00 a 19:30 hrs. Presentación del nuevo disco de **Hernán Ríos.**

20:00 a 21:00 hrs. Presentación de la trilogía sobre Jazz Convergencias, publicada por el Fondo de Cultura: *Caliente y Carambola* y *Convergencias del maestro* **Luc Delannoy.** Presentan el Lic. **Óscar Mayoral** y Mtro. **Fernando Serrano**, Jefe del Departamento de Bellas Artes de la UNISON.

Domingo 31 de mayo

18:30 a 19:30 hrs Todo el Ska de **Buena Vibra Social Sound.**

20:00 a 21:00 hrs Presentación de la novela de **Antonio Ortuño:** *La fila india* (Océano, 2013). Presentan **Franco Félix** y el autor.



Luc Delannoy. Nacido en Bruselas, Bélgica, es filósofo, poeta y escritor. Fundador del Centro de Investigaciones de Neuromusicología, es autor de numerosas obras ensayísticas entorno al Jazz. En México ha publicado su célebre trilogía sobre el Jazz latino, Convergencias, misma que presentará en el Callejón Velasco.



Paola Tinoco es escritora, editora y promotora literaria. Ha publicado en las revistas *Playboy, Replicante*, Esquire, en el suplemento Laberinto del periódico Milenio. Es columnista de la revista *Marvin*. En 2010 publicó su primer libro de cuentos, *Oficios ejemplares*, en el sello Páginas de espuma. Actualmente es representante de la editorial Anagrama en México a través de Colofón.

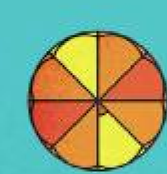


Sergio González Rodríguez. Es escritor. Ha sido reconocido con los premios Casa Amèrica Catalunya a la Libertad de Expresión en Iberoamérica 2013; el Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez. Con *Campo de guerra* termina su trilogía dedicada al estudio de fenómenos extremos de las sociedades actuales, que empezó con el escalofriante reportaje sobre las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez que realizó en su aclamada obra *Huesos en el desierto* (2002). En 2013 fue galardonado con Premio Anagrama de Ensayo por su libro *Campo de guerra*.



Antonio Ortuño. En 2010 fue elegido por la revista *Granta* como parte de su listado de los mejores escritores jóvenes en lengua española. Ha publicado las novelas *El buscador de cabezas* (Océano, 2009), *La Señora Rojo* (Páginas de Espuma). Finalista del premio Herralde de novela con *Recursos humanos* (Anagrama, 2007), en 2013 publica *La fila india*, obra que ha sido traducida a varios idiomas y comentada con entusiasmo por los críticos.





***Además, habrá una mini feria de libros y artículos editoriales durante los cuatro días del evento.**

